

Atonální hudba a nekonečná fragmentarita¹

Bloch a Schönberg

Jan Bierhanzl

Filosofický ústav AV ČR, v. v. i., Praha

bierhanzl@flu.cas.cz

Abstrakt:

Pojem fragmentarity či fragmentárnosti netvoří jen ústřední pojem Blochovy filosofie hudby, nýbrž celé jeho estetiky, ba dokonce celé jeho ontologie – již lze charakterizovat jako marxistickou ontologii tvůrčí utopické imaginace. Navzdory tomu, že předmětem jeho hudebního zájmu byla zejména klasická, tonální hudba a že na rozdíl od Adorna atonální a dodekafonická hudbě věnoval poměrně malou pozornost, rádi bychom ukázali, že Schönbergova atonální hudba zaujímá, skrze problém fragmentárnosti, specifické místo v Blochově sociálně-utopické ontologii. Zároveň chceme upozornit na problematické aspekty Blochova pojmu fragmentarity. Tento pojem je totiž možná až příliš spjat s estetikou romantismu a jeho užití pro popis nové hudby je tímto limitované. Poslední část textu je potom korektivem této pozice s využitím myšlení Emmanuela Lévinase, zejména jeho estetiky a některých jeho poznámek o událostním charakteru hudby. Z hlediska Lévinasovy kritiky ontologie je totiž Blochova fragmentarita příliš spojená s představou totality, byť jen utopicky nastíněné. V samotném závěru se pak pokusíme poukázat na možné skloubení Blochovy koncepce nové hudby jako fragmentu a Lévinasova událostního přístupu k hudbě v širším rámci estetiky ambiguity.

Klíčová slova: atonální hudba, fragmentárnost, událost, estetika ambiguity, historičita, historičnost

DOI: <https://doi.org/10.46854/fc.2021.3r.545>

Cílem této studie z filosofie hudby je analýza specifického místa, jaké v Blochově myšlení zaujímá schönbergovská atonální a dodekafonická hudba, a to se zvláštním zřetelem k pojmu fragmentarity. Zároveň chceme upozornit na problematické aspekty Blochova pojmu fragmentu. Tento pojem je totiž

1 Tento text vychází v rámci grantového projektu GA ČR „Hudba a obraz v myšlení dvacátého století“, č. P401 19–20498S.

možná až příliš spjat s estetikou romantismu a jeho užití pro popis nové hudby je tímto limitované. Poslední část textu je potom korektivem této pozice s využitím myšlení Emmanuela Lévinase, zejména jeho estetiky a některých jeho poznámek o událostním charakteru hudby. Z hlediska Lévinasovy kritiky ontologie je totiž Blochova fragmentarita příliš spojená s představou totality, byť jen utopicky nastíněné. V samotném závěru se pak pokusíme poukázat na možné skloubení Blochovy koncepce nové hudby jako fragmentu a Lévinasova událostního přístupu k hudbě v širším rámci estetiky ambiguity.

„Něco chybí a zvuk tento nedostatek alespoň jasně dosvědčuje.“² Tato velmi jednoduchá výpověď přesně vyjadřuje klíčovou roli, jakou hraje hudba v myšlení Ernsta Blocha. Úvahy o hudbě tvoří svým rozsahem celou polovinu Blochovy metafyziky expresivní subjektivity v *Duchu utopie*.³ I ve svém pozdějším díle se filosof k hudbě neustále vrací, zejména ve vrcholném spise *Princip naděje* (pasáže o hudbě jsou v jeho svazcích sice rozsahem kratší, nicméně jsou psány se stejným entuziasmem), kde je výrazová síla hudby neoddělitelná od sociálních tendencí vyjádřených a reflektovaných v hudebním materiálu. Aniž by tedy Bloch nějak zásadně přehodnotil svou filosofii hudby jako nejutopičtějšího ze všech umění, hlavní rozdíl mezi *Duchem utopie* a *Principem naděje* je posun důrazu od čistě romantické expresivní síly hudby směrem k většímu zhodnocení sociálních tendencí, jež zvukový materiál vyjadřuje a odráží.⁴

Jak čtenáři Blocha dobře vědí, tento nedostatek, který hudba jasně vyjadřuje, není pouhá negativita nebo deficiencie, nýbrž je to fragment, skrze nějž je možné zahlédnout určitou utopickou dimenzi. Pojem fragmentu, fragmentárnosti či fragmentarity v tomto ohledu netvoří jen ústřední pojem jeho filosofie hudby, nýbrž celé jeho estetiky, ba dokonce celé jeho ontologie – již lze charakterizovat jako marxistickou ontologii tvůrčí utopické imaginace.⁵ Navzdory tomu, že předmětem jeho hudebního zájmu byla zejména klasická, tonální hudba – většinu svých textů o hudbě věnoval Bachovi, Beethovenovi, Mozartovi a Wagnerovi, které nadšeně nazýval „figurami překračování mezi v tonálních sférách“⁶ – a že na rozdíl od Adorna atonální a dodekafonické hudbě věnoval poměrně malou pozornost,⁷ rádi bychom ukázali, že Schön-

2 Bloch, E., *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1959, s. 1246. Za překlad tohoto i všech ostatních citátů z Blocha patří veliké díky Jakubu Ortovi.

3 Bloch, E., *Geist der Utopie*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1971 (faksimilie vydání z roku 1917).

4 Srov. Münster, A., *Figures de l'utopie dans la pensée d'Ernst Bloch* (1985). Rééd., avec une nouvelle préface. Paris, Éditions Hermann 2009, s. 140–141.

5 Srov. tamtéž, s. 165.

6 Bloch, E., *Das Prinzip Hoffnung*, c.d., s. 1279.

7 Srov. Münster, A., *Figures de l'utopie dans la pensée d'Ernst Bloch*, c.d., s. 146.

bergova atonální hudba zaujímá, skrze problém fragmentárnosti, velmi specifické místo v Blochově sociálně-utopické ontologii.

Fragmentárnost v umění obecně

Jak ukázal francouzský muzikolog Jean-Paul Olive, fakt, že Bloch byl vždy zastáncem moderního umění, je spjatý právě s fragmentární povahou moderních uměleckých děl a s určitou korespondencí mezi před-jevením jakožto fragmentem v moderním umění a fragmentárností skutečnosti jako takové, koncipované v její procesualitě a orientaci směrem do budoucnosti a utopie. „Právě v tomto ohledu byl Bloch vždy zastáncem moderního umění – umění ‚buržoazní‘ modernity – v té míře, v níž toto umění radikálním způsobem upustilo od zjevné, povrchní a konvenční harmonie, a to ve prospěch fragmentu, skrze nějž nám dává zahlédnout určitý utopický rozměr: Vor-Schein jako fragment v jeho myšlení, v němž je dynamická realita, otevřená směrem k budoucnosti a utopii a směřující k ne-preexistující a ne-dosažené totalitě, sama fragmentární, zaujímá prominentní místo.“⁸ Blochovými vlastními slovy: „Veškeré umělecké (...) před-jevení je konkrétní jen z toho důvodu a do té míry, že mu fragmentární ve světě klade vrstvu a materiál k tomu, aby se konstituovalo jako před-jevení.“⁹

Pokud jde o vztah mezi subjektivními podmínkami uměleckého před-jevení na straně umělce a jeho imaginace a objektivními podmínkami na straně poměrů, tj. na straně historie a společnosti, tento vztah tvoří samotné jádro Blochova myšlení. Je vyjádřen pomocí paradoxního, až oxymorického výrazu „konkrétní utopie“, případně dalšími podobnými slovními spojeními: „skutečná možnost“ či „realita anticipace“, anebo v kontextu estetiky výrazem „reálný fragment“. A je to právě na úrovni tohoto problému utopie a její možné budoucí realizace, kde se Blochovo myšlení setkává s marxismem. Pro Blocha je podstatně, že „marxismus (...) jako první přináší budoucnost do našeho teoretického a praktického uchopení“.¹⁰ A z tohoto důvodu je to právě marxismus, a nikoli třeba fundamentální ontologie, jenž utopii poskytuje pevný praktický základ. Zároveň je však třeba okamžitě dodat, že tato pevná půda je nicméně sama v neustálém pohybu. Pro Blochovo utopické myšlení tak marxismus představuje zásadní impuls vepsání do skutečnosti,

8 Olive, J.-P., La valeur utopique de la musique chez Ernst Bloch. *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. [En ligne], Numéros de la revue, L'individuel et le collectif dans l'art, mis à jour le : 30/05/2011. Dostupné na: <https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=247>, § 12; [cit. 4. 6. 2021].

9 Bloch, E., *Das Prinzip Hoffnung*, c.d., s. 255.

10 Tamtéž, s. 160.

„v níž odhaluje tendence v momentě jejich zrození a vynáší na světlo možnosti budoucnosti zavinuté v přítomnosti“.¹¹

Autentická naděje v subjektu odpovídá autentické naději v objektu, ve světě-procesu, jenž sám tvoří utopickou funkci. Tento vztah mezi tendencí k uskutečnění utopie a marxismem a jeho zásadním nasměrováním do budoucnosti se u Blocha dá vysvětlit na pozadí jeho přesvědčení, že žádná realizace není úplně završená a že v každém uskutečnění, byť by se jednalo o realizaci s cílem něco totálně vyplnit či ukončit, vždy přetrvává prvek snu ženoucího neustále kupředu, a že tudíž každé uskutečnění vykazuje silnou snahu překračovat to, čeho je dosaženo, a obsahuje tak „skutečnou tendenci směřující kupředu, k lepšímu“.¹²

V Blochově hermeneutice umění a kultury je tato podstata uměleckého díla jakožto toho, co není nikdy plně završené, také popisována pomocí pojmu fragmentárnosti. „Každé velké umění ukazuje onu homogenost a libost svých pracovních spojení všude tam, kde je rozbité a nalomené, pučící vlastním ikonoklasmem, kde imanence není hnána k formální a obsahové uzavřenosti, kde dává sebe samu jako *fragmentární* [*fragmenthaft*]. (...) Jedině ono rozbité v příliš nehybném, v uměleckém díle smíšeném s galerijním exponátem, které se stává pouhým objet d'art, anebo lépe: ona vždy se utvářející otevřenost ve velkém umění, skýtá materiál a formu šifře vlastního.“¹³

Úkolem Blochovy utopistické hermeneutiky kultury je v tomto ohledu zpracování „dodatečné fragmentarity [*nachträglich*]“ uměleckého díla, a to v paradoxní časovosti předbudoucího času: hermeneut nalézá v dílech minulosti „skutečnou tendenci směřující kupředu, k lepšímu“ a je možné, že jeho zpětná interpretace odpovídá utopistické podstatě díla dokonce lépe, než původní dílo odpovídalo samo sobě v době, kdy bylo považováno za dokončený celek. „Tímto způsobem vznikne místo ruiny nebo torza *dodatečný* fragment, a to právě takový, který odpovídá hlubokému obsahu díla lépe než jeho dokončenost, která by ho vykázkala jen na určité místo. Dodatečným fragmentem se tak stává, v rozpadu ke své podstatě, každé velké umění, dokonce i to, které je samo v sobě tak uzavřené jako umění starého Egypta; neboť z něj klíčí utopický duch, do něž bylo umělecké dílo zapsáno.“¹⁴

V některých svých textech Bloch rozlišuje mezi fragmentaritou uměleckého díla (jeho zásadní otevřeností vůči svému utopickému založení a orientaci) a jeho fragmentárností: materiálním opotřebením a postupným opadáváním ideologického a kulturního kontextu jeho vzniku. Pro přiblížení

11 Broca, S., Comment réhabiliter l'utopie ? Une lecture critique d'Ernst Bloch. *Philonsorbonne*, 2012, No. 6, s. 15.

12 Bloch, E., *Das Prinzip Hoffnung*, c.d., s. 164.

13 Tamtéž, s. 252.

14 Tamtéž, s. 253.

vztahu mezi utopickou fragmentaritou díla a jeho fragmentárností v souvislosti s ideologicko-kulturním kontextem doby jeho vzniku Bloch užívá metaforu povrchu a hloubky: fragmentárnost na povrchu díla nám umožňuje přístup k hloubce jeho fragmentarity: „Nikdy neuzavřené: tak dobře svědčí právě tomu příliš krásnému, když popraská lak. Když povrch zbledne nebo potmění, jako večer, když světlo padá zešikma a vystupují horstva. Drolení tohoto povrchu, stejně jako ryze ideologicko-kulturních souvislostí, ve kterých dílo stálo, osvobozuje hloubku všude tam, kde se nějaká nabízí.“¹⁵

Dvojitá časovost uměleckého díla

Metafora utopické hloubky uměleckého díla a jeho ideologicko-kulturního povrchu odkazuje v rámci Blochovy marxistické ontologie utopické tvůrčí imaginace k obecnější metafoře popisující hlavní linie Blochova myšlení, totiž k metafoře teplého a studeného proudu marxismu. Teplý proud marxismu je pokračovatelem náboženských a utopických tradic a je vyjádřením naděje po lepším světě. Studený proud zase rozvíjí materialistickou kritiku soudobé společnosti, ideologie a ekonomicko-sociálních podmínek. Napětí mezi studeným a teplým proudem marxismu v rámci Blochova myšlení velmi přesně ve své přednášce shrnul Jakub Ort: „Přestože Blocha podle jeho rozmáchlého metaforického stylu i oblastí jeho filozofického zájmu lze přiřadit k onomu teplému proudu, sám přiřazuje nepostradatelnou roli i proudu studenému. Tedy společensko-ekonomickým analýzám, které ukazují, co je v daný čas možné a co nikoli. Bloch naznačuje, že právě aparátem své marxistické analýzy se socialistické naděje odlišují od toho, co nazývá ‚čistým humanismem‘, který je přikládán k dějinám ‚abstraktně a bez kontroly‘ a chybí mu ‚jízdni plán‘.“¹⁶ Umělecké dílo je v tomto smyslu bytostně dvojznačný lidský a společenský výtvar: je třeba rozlišovat jeho povrch od hloubky, jeho příslušnost ke studenému proudu od jeho participace na proudu teplém.

Tento dvojitý charakter uměleckého díla by se dal obecně zařadit do humanistického proudu marxistické estetiky, kam by patřil například také Karel Kosík. V *Dialektice konkrétního* Kosík charakterizuje svůj marxismus jako filosofii, která nastolila otázku: „Jak je vytvářena společenská skutečnost?“ Pro tuto filosofii pak „existuje společenská skutečnost nejen ve formě ‚objektu‘, poměrů, okolností, ale především jako předmětná aktivita člověka, kte-

¹⁵ Tamtéž, s. 252–253.

¹⁶ Ort, J., Ernst Bloch a zklamané naděje. Předneseno na XIV. ročníku Bratislavských filozofických dní, konaných pod názvem „Historickost' člověka“ (Medzinárodný vedecký workshop FIÚ SAV a BISLA, Bratislava International School of Liberal Arts). Modra – Harmonia 25.–26. mája 2018. Přednáška nevyšla tiskem. K užité terminologii srov. Bloch, E., *Verfremdungen*. Bd. I. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1970, s. 212.

rý poměry vytváří jako zpředmětněnou součást společenské skutečnosti“.¹⁷ Dvojitý charakter společenské skutečnosti platí i pro uměleckou činnost v její specifičnosti: „Každé umělecké dílo má v nerozlučné jednotě dvojitý charakter: je výrazem skutečnosti, ale současně vytváří skutečnost, takovou skutečnost, která neexistuje mimo dílo a před dílem, ale právě jen v díle.“¹⁸ Přičemž Blochově dichotomii ideologicko-kulturního povrchu díla a jeho emancipačně utopistické hloubky by u Kosíka odpovídalo rozlišení historicity a historičnosti uměleckého díla: „Vlastností díla je právě to, že není především nebo pouze svědectvím doby, ale že nezávisle na době a poměrech svého vzniku, o nichž také vydává svědectví, je nebo se stává konstitutivním prvkem existence lidstva, třídy, národa. Jeho charakterem není historičita, a tedy ‚špatná jedinečnost‘ a neopakovatelnost, nýbrž historičnost, tj. schopnost konkretizace a přežívání.“¹⁹

Díky „historičnosti“ díla, této jeho druhé časovosti, jež umožňuje jeho konkretizaci, ožívování či přežívání i v jiných ideologických a historických kontextech, než byl kontext jeho vzniku, je možné vyhnout se determinismu poměrů, podobně jako je tomu v případě Blochovy dodatečné fragmentarity, která leckdy umožňuje lépe odhalit hloubku díla, jeho „reálnou tendenci směřující kupředu, k lepšímu“. Tato paralela má však i svou zásadní mez, a tou je způsob časování dalšího života díla: zatímco „historičnost“ se časuje z minulosti jako ožívování či přežívání něčeho, co už bylo nějakým způsobem v díle obsažené (být v budoucnu vždy bude muset být dialektizováno ve vzájemné artikulaci díla a lidstva), blochovská dodatečná fragmentarita se časuje z budoucnosti na způsob předbudoucího času. V Kosíkově způsobu časování díla se silně odráží heideggerovská inspirace jeho marxistické ontologie, která se v jeho pozdních pracích dokonce stane samotným jádrem jeho tradicionalistické hierarchické ontologie, pro niž marxismus již bude představovat jen jeden ze zdrojů.²⁰ Z hlediska Blochovy ontologie utopické imaginace tak Kosíkova estetika, podobně jako Heideggerův reakční existencialismus představuje jen další z řady myšlení, která se vyznačují averzí k veškerým tužbám orientovaným do budoucna, k veškeré utopii.

17 Kosík, K. *Dialektika konkrétního. Studie o problematice člověka a světa*. Praha, Academia 1966, s. 90–91.

18 Tamtéž, s. 87.

19 Tamtéž, s. 96.

20 Srov. Černý, J., Karel Kosík and Martin Heidegger: From Marxism to Traditionalism. In: Mervart, J. – Feinberg, J. G. – Landa, I. (eds.), *Karel Kosík and Dialectics of the Concrete*. Leiden, Brill 2021 (v tisku): “while the thinking of Martin Heidegger was just one (albeit important) non-Marxist element present within the pattern of *Dialectics of the Concrete*, the later development of Kosík’s thought, especially the later phase of his work attested in the texts from the 1990’s, made the Czech philosopher a Heideggerian thinker and, in a certain sense, a traditionalist whose ‘critical thinking’ simply incorporated some Marxist elements.”

Umělecké dílo tedy u Blocha podléhá dvěma různým časovostem: sociálně historické časovosti, jež odpovídá pojmu fragmentárnosti, a dodatečné fragmentaritě, jež otevírá minulost předbudoucímu času a poukazuje k budoucnosti, která nikdy nebude přítomná, kterou však zároveň paradoxně již nyní budujeme. Sociálně historická časovost a časovost hudby jakožto nejutopičtějšího umění si nejsou úplně cizí, zároveň jsou však jejich vztahy nesmírně komplikované. Nelze je redukovat na vztahy jednoduše mechanické, jak je tomu například v sociologizujícím redukcionismu, podle kterého je zvukový materiál čistým odrazem a vyjádřením společenských poměrů. A právě v takovémto celkovém rámci neoddělitelnosti hudby a lidské exprese – a také komplexních vztahů mezi sociálně historickou a utopistickou časovostí – je možné společenská určení hudebních děl interpretovat nedeterministicky.

V kapitole *Principu naděje*, již věnoval hudbě, Bloch například píše následující: „Takzvaná atonální hudba by nebyla možná v žádné jiné epoše, než je pozdní úpadek buržoazie, na něž odpovídá ve formě odvážné zmatenosti. Dvanáctitónová technika, jež opouští dynamický vztah mezi konsonancí a disonancí, modulací a kadencí, s úmyslem vytvořit striktní nehybné řady, by byla nepředstavitelná v době svobodného podnikání.“²¹ Bloch plně uznává, že to, co je vyjádřeno v hudbě, je také sociálně podmíněné, zároveň to však podle jeho názoru patří do dimenze před-jevení. Tato ambiguita je přítomná v mnoha pasážích *Principu naděje*. V klíčové pasáži o Schönbergovi a atonální hudbě píše Bloch v tomto smyslu následující: „Bylo dokonce řečeno, že jedinou přežívající tóninou v této hudbě je zoufalství, jediné dočasné a prchavé zoufalství odrážející měšťáckou beznaděj a v konečném důsledku její zájem na tom, zbavit všechny své oběti jakékoli vůle ke změně. Všechny tyto úvahy jsou však beznadějně přehnané. Jediné, v čem mají pravdu, je to, že tato hudba, která se díky své odvážnosti a logice okamžitě sama odlišuje od totálního nihilismu, nese všechny rány těžkých přechodových dob, které jsou na hony vzdálené od ráje na zemi – zároveň je však tato hudba stejně silně poznamenána neurčitým, nebo dosud nedefinovaným, obrysem své zářivé vize.“²²

Atonální hudba a nekonečná fragmentarita

Poté co jsme rekonstruovali extenzivní užívání pojmu fragmentu v Blochově estetice (a můžeme dodat, že tento pojem tvoří rovněž jeden z ústředních pojmů Blochovy filosofie náboženství), si můžeme klást otázku, zda vůbec použití tohoto konceptu při popisu specifčnosti Schönbergovy atonální hudby a jejího místa v Blochově ontologii přináší něco nového. Jakmile Bloch

21 Bloch, E., *Das Prinzip Hoffnung*, c.d., s. 1258.

22 Tamtéž, s. 1282

začne charakterizovat atonální hudbu, ihned cituje pasáž o její fragmentární povaze z pera rakouského skladatele českého původu Ernsta Křenka: „utváření moderní hudby má v sobě cosi fragmentárního, se vším tím pocitem smutku a nespokojenosti, jaký fragmenty zanechávají.“²³ A Bloch k této charakteristice navíc připojuje tuto poznámku zásadního významu: „Již není možné začít s tématem jako se základem něčeho, co bude později znovu rozpoznáno, jako je tomu v sonátě nebo i ve fuze. Hudba se stává typem existence, která získává tvar jedině ve svém dění.“²⁴

Jaký je tedy vlastně distinktivní rys této fragmentárnosti oproti výše popsané fragmentárnosti každého uměleckého díla od dob starého Egypta? Máme za to, že v rámci Blochovy ontologie – vedle různých modalit fragmentárnosti, které jsme popsali výše – specifický rys nové hudby tvoří to, co Bloch nazývá její *nekonečnou* fragmentaritou. V Schönbergově nové hudbě je tato nekonečná fragmentarita produkována specifickými hudebními postupy, jakými jsou atonalita či atematicita. „V moderní hudbě již není místo pro reprízu a restauraci hlavní tóniny, v níž by bylo možné zažít jistý triumf. Její veškerá velikost a budoucnost tkví v té skutečnosti, že o jejím tématu nebylo rozhodnuto jednou provždy a že nebylo jednoduše stanoveno na začátku. Tato hudba stále získává tvar a je pevně rozhodnuta skončit v něčem novém a nekonečném.“²⁵ Problematizace rozlišení mezi konsonancí a disonancí, mezi napětím a uvolněním akordu, tvoří další prvek této nové hudební časovosti nekonečné fragmentarity. „Zůstane tedy akordové napětí a uvolnění, které bylo tónu tak dlouho vepsáno? Známým způsobem, disonantně-konsonantně, od dominanty přes subdominantu a zpátky k tónice. Právě tento způsob už se ale vyčerpal, jak známo, došel mu jeho společenský a následně i technický dech.“²⁶

Vrátíme-li se k společenským tendencím, jež hudební materiál také vyjadřuje, je třeba zmínit, že na rozdíl od klasiccko-romantické tonality, která je výrazem „společnosti konkurence a plné konfliktů“²⁷ (sonáta jako forma nejlépe vyjadřuje dynamiku kapitalismu²⁸), a fugy, která odráží statickou stavovskou společnost,²⁹ dvanáctitónová metoda „tím, že přiznala každému tónu stejné oprávnění a učinila možným každý akord“³⁰ by mohla odkazovat k radikálně rovnostářské, demokratické a pluralistické společnosti. Další prvek této nové časovosti v hudbě tvoří preference melodie – v její nenaplně-

23 Křenek, E., *Über neue Musik*. Wien, Verlag der Ringbuchhandlung 1937, s. 89.

24 Bloch, E., *Das Prinzip Hoffnung*, c.d., s. 1281.

25 Tamtéž, s. 1286.

26 Tamtéž, s. 1280.

27 Tamtéž.

28 Srov. tamtéž, s. 1284.

29 Srov. tamtéž.

30 Tamtéž, s. 1281.

nosti oproti harmonii, která ztratila svou dřívější legitimitu a vyústila v neharmonizovatelnou imanenci. Bloch v tomto smyslu cituje Schönbergovu *Teorii harmonie*, která byla dokonce napsána v období před dodekafonií: „Melodie je zakončena něčím novým, nekončícím či nenaplněným.“³¹

Nekonečná fragmentarita atonální hudby se konečně projevuje také v tom, jaký význam v Schönbergově hudbě získává rytmus, a to právě na úkor harmonie. Někdejší základní tón je totiž například ve *Smyčcovém kvartetu č. 2 fis moll, op. 10* nahrazen něčím jiným, než je tónika celku – a toto jiné zde „dosahuje svého nejvyššího a možného konečného bodu v nejsilnějším, nejopravdovějším výrazu vnitřní síly, bezmeznosti, nekonečnosti, chápané nikoli harmonicky, ale spíše rytmicky“.³²

Emancipační potenciál rytmu, týkající se radikality čistě hudební i sociální, mnohem později než Schönberg potvrdil například antiromantický minimalista Louis Andriessen ve své skladbě *Workers Union* (1975) – melodicky nedeterminovaném kusu pro libovolnou skupinu hlasitě znějících nástrojů. Ve *Workers Union* je osvobození od tonality, harmonie i melodie radikalizováno cageovskou *indeterminacy* a jediné, co tvoří jednotu interpretů-dělníků-odborářů, kteří jinak hrají libovolné tóny, je rytmické unisono. Princip rytmického unisona přitom spočívá v identickém rytmu ve všech nástrojích. *Workers Union* je v tomto smyslu ještě věrnějším denním sněním o radikálně rovnostářské, demokratické, pluralistické a přitom sjednocené společnosti, než jakým byla ve své době Schönbergova atonální hudba.³³ Kromě jednoty v pluralitě na straně interpretů-dělníků-odborářů totiž tento typ rytmu rovněž působí sjednocujícím způsobem i na straně posluchačů: rytmické unisono představuje proces, který s nebyvalou razancí a průbojností posluchače v této struktuře – v níž jsou všichni (nástroje, interpreti i posluchači) spojeni do jedné valící se masy – akusticky utvrzuje.

Atonální hudba v Blochově interpretaci představuje přesný případ toho, co Lévinas ve svých textech ovlivněných Blochem nazval Dílem. Dílo je zde chápáno jako paradoxní uskutečnění toho, co je za hranicemi možného, jako specifický typ jednání: „Jakožto absolutní nasměrování k Jinému (...) je dílo možné pouze v trpělivosti, která v krajním případě znamená pro Jednajícího

31 Tamtéž. Citát se vztahuje k Schönbergovu dílu *Harmonielehre* z roku 1922.

32 Bloch, E., *Geist der Utopie*, c.d., s. 191.

33 Určitou sociální funkci rytmického unisona můžeme také nalézt například v díle francouzského skladatele Iannise Xenakise, kde rytmické unisono v některých případech odkazuje ke spojení lidových mas a jejich směřování za určitým společným cílem. Viz Vítková, L., *Rytmus v díle Iannise Xenakise*. Bakalářská práce. Brno, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, 2011, s. 19: „Tímto typem rytmu se můžeme opět odkázat k akustickému fenoménu mas, a to k té části, kdy dav jednotně skanduje. S tímto je spojená i průbojná energie, kdy se všichni (lidé, nástroje) spojí a směřují za určitým cílem. Je to ta část procesu, která posluchače utvrdí v určité struktuře.“

následující: vzdát se možnosti být současníkem naplnění (díla), jednat, aniž by přitom ten, kdo jedná, vstoupil do Země zaslíbené³⁴, řečeno jinými slovy, aniž by sklídl ovoce případného úspěchu svého jednání. Jako příklad takového Díla Lévinas uvádí postoj Léona Bluma, který v prosinci 1941 dopsal ve věznici Bourassol knihu, v níž všechny vybízí k tomu, aby pracovali „v přítomnosti, avšak nikoli *pro* přítomnost“,³⁵ tedy s ohledem na ony nejdálší věci, jež by měly být mírou přítomných dnů.

Pro Lévinasova uvažování je ovšem příznačné, že mezi příklady tohoto Díla s velkým D neuvádí žádné dílo umělecké. V tom se s Blochem rozcházejí. Na rozdíl od Lévinasova estetického exotismu (podle kterého umění reprezentuje především pohyb směřující ven ze světa, tj. mimo poznání, etiku i politiku), je estetická otázka u Blocha také otázkou sociálně politickou. Umělecké dílo je v jeho pojetí včleněno do lidských dějin jakožto dějin sociálních (dílo jako odraz dobových mocenských a materiálních poměrů) a zároveň zůstává otevřené radikálně novému – je utopickou oslavou možností, které z hlediska sociálních dějin světa v současnosti zatím nelze plně uskutečnit.

S ohledem na to, že hudba je podle Blocha výsostně utopickou formou umění, je „nejutopičtější ze všech umění“, pokusili jsme se výše analyzovat specifické místo Schönbergovy atonální hudby v Blochově filosofii hudby, poťazmo v jeho ontologii. Nyní se v poslední části tohoto textu zaměříme na limity Blochova pojmu fragmentarity, jež souvisejí zejména s popisem posluchačské zkušenost s atonální hudbou. Jako filosofický zdroj této kritiky nám poslouží Lévinasovo událostní pojetí estetiky, a hudby obzvláště.

Fragment versus událost

Blochův pojem fragmentarity zůstává možná až příliš zakotvený v romantismu (a v romantickém pojetí fragmentu, podle něhož je jakýkoli fragment vždy vymezen negativně ve vztahu k nějaké totalitě³⁶), a jeho užití pro popis moderního umění a nové hudby je tudíž tímto značně limitované. Řečeno lévinasovským výrazivem: pojem fragmentu jakožto fragmentu budoucí

34 Levinas, E., *Humanisme de l'autre homme*. Paris, LGF 1987, s. 45.

35 Tamtéž, s. 46.

36 Jürgen Habermas Blocha charakterizuje jako romantického marxistu a zdůrazňuje před-kritickou povahu Blochova myšlení. Spíše než na dialektický materialismus Bloch navazuje na německý idealismus v tom smyslu, že jeho spekulativní materialismus je ve skutečnosti zahrnut do předem přijaté doktríny potenciality světa těhotného utopií. Srov. “on the opposite banks of the Elbe River a philosophy has been created which – having skipped Kant as it were and with a pre-critical approach – is just the same inspired by the great breath of German idealism.” Habermas, J., Ernst Bloch – A Marxist Romantic. *Salmagundi*, 1969, No. 10/11, s. 324–325. Dostupné na: www.jstor.org/stable/40546531; [cit. 7. 6. 2021].

utopie je příliš úzce svázán s určitou představou ontologické totality (byť utopické). Nahlíženo z lévinasovského hlediska: tím, že Bloch ponechává utopii v ontologických kategoriích a neuvažuje ji v etických dimenzích transcendence, otevírá pro ni pouze dvě cesty, které pregnantně vyjádřil Miguel Abensour:

- „Buď cestu (...) dialekticky překonaného odcizení, která vede k uspokojení a k dovršení bytí. Jak by se ale utopie kladoucí se jako realizace, aktualizace, koincidence vůle a intelektu, přítomnost, uchopení, návrat k rodinnému krbu, apropiace, mohla vyhnout upadání do dominance (...), nadvlády nad světem, který by počínaje touto realizací byl napříště bez tajemství (...)?“
- Nebo cestu, na níž „by tato blochovská nerozhodnutelnost mezi utopii a etikou byla pouhou neustále odkládanou nedokončeností, která by sice vždy zůstávala v bytí, avšak byla by odsouzená k ideálně nerealizovatelného, k existenci mezi bytím a ne-bytím, zkrátka ke špatnému nekonečnu“.³⁷

Lévinasova estetická událost se od všech typů fragmentarity, které koncipuje Bloch, zásadně liší v tom, že představuje fragment, nebo lépe řečeno, kus bytí, čistou partikularitu, která radikálním způsobem neodkazuje k žádnému, byť pouze v možnosti naznačenému, ontologickému celku. „Praskliny ze všech stran přetrhávají spojitost světa. Jednotlivé vystupuje ve své nahotě bytí. (...) Nahé, jednoduché a absolutní prvky, otoky a vředy bytí.“³⁸ Není Lévinasova estetika v tomto ohledu více práva nové hudbě než Blochova ontologická a teleologická orientace k totalitě, byť pouze předznamenané v utopii? Lévinas o hudbě napsal jen několik poměrně krátkých pasáží, zdůrazňuje v nich nicméně takovou časovost hudby, která se radikálně vymyká jakékoli teleologii a jakémukoli, byť negativnímu, vztahu ke světu a k totalitě, jakémukoli bytí-na-světě.

Již ve válečných *Sešitech ze zajetí* čteme pasáž o jedinečné časovosti hudby, která v mnohém připomíná časovost bergsonovského trvání. Při poslechu nějaké melodie je podle Lévinase v podstatě nemožné hudbu rozkouskovat na různé okamžiky, poněvadž všechny momenty melodie tvoří nedělitelnou jednotu. „V té míře, v níž melodii prožíváme hudebně, v ní neexistují okamžiky.“³⁹ Okamžik jako takový v hudbě neexistuje, protože jej jednoduše nelze

37 Abensour, M., *Penser l'utopie autrement*. In: *Cahiers de l'Herne Emmanuel Levinas*. Éd. Chalié, C. – Abensour, M. Paris, Éditions de l'Herne 1991, s. 488.

38 Lévinas, E., *Existence a ten, kdo existuje*. Přel. P. Daniš. Praha, OIKOYMENH 2009, s. 47.

39 Levinas, E., *Oeuvres*. Vol. 1: *Carnets de captivité et autres inédits*. Paris, Grasset-IMEC 2009, s. 46.

odvodit z časovosti hudebního díla. Lévinas nazývá hudební časovost „čistým časem“.⁴⁰

V knize *Existence a ten, kdo existuje*, vydané v roce 1947, Lévinas zase píše o hudbě jako o estetické události par excellence, která vytrhává věci z perspektivy světa. „V hudbě se totiž tento způsob, jak se určitá kvalita zbavuje každé objektivitě – a tím každé subjektivitě – jeví jako naprosto přirozený. Hudební zvuk už není hluk. A nabízí se spojením a syntézám, které už nemají nic společného s řádem předmětů.“⁴¹ Není pojem estetické události nakonec zkušenosti posluchače nové hudby bližší než pojem fragmentu, který stále, byť negativně, poukazuje k určité totalitě, jíž je fragmentem? Posluchač atonální a dodekafonické hudby, jenž ztratil opory tonálního systému, rovněž nedokáže, bez studia partitury, nahlédnout skladbu jako celek (což navíc platí dvojnásob pro posluchačskou zkušenost s pozdější seriální hudbou).

Ve své vrcholné knize *Jinak než být* Lévinas k výše uvedeným poznámkám přidává ještě pasáž o skladbě *Nomos alpha* pro sólové violoncello od soudobého francouzského skladatele Iannise Xenakise. Xenakisova hudba je zde interpretována jako ozvuk či produkce holého bytí, jež se vyznačuje exotickým vytržením ze světa, které též charakterizuje veškerá i nehudební umělecká díla. „Hudba v *Nomos alpha* pro sólové violoncello od Xenakise například mění kvalitu zahraných tónů na adverbia, jakákoli quidditas se stává modalitou, struny a dřevo mizí ve zvučnosti (...). Violoncello je violoncellem ve zvučnosti, která vibruje v jeho strunách a dřevě, byť hned znovu upadá do tónů, do identit, které se ve stupnicích zařazují na své přirozené místo, od vysokého po hluboký, dle svých různých tónových výšek. Esence violoncella – modalita esence jako takové – se takto temporalizuje v díle.“⁴²

Lévinasův důraz na událostní charakter současné hudby, na to, že její zvuk přetrhává spojitost světa a odhaluje esenci v její diseminaci až k radikální zkušenosti holého bytí (il y a) lépe než Blochovy spekulativní úvahy, odpovídá posluchačské zkušenosti se Schönbergovou hudbou. Lévinasovo přesvědčení, že estetický exotismus bývá zpravidla záhy znovudobyt světskostí, pak dosvědčují samotné dějiny hudby „po Schönbergovi“: i mnozí pozdější skladatelé, kteří se zpočátku pokoušeli skládat v návaznosti na Schönbergovu dvanáctitónovou metodu, posléze došli k závěru, že se jedná o slepou uličku

40 Srov. tamtéž, s. 82; a srov. také Lévinas, E., *Existence a ten, kdo existuje*, c.d., s. 27: „Když posloucháme melodií, sledujeme také její trvání celistvým způsobem. Aniž bychom se pokoušeli analyzovat složité fenomény hudby, můžeme říci, že okamžiky melodie existují jen natolik, nakolik se obětují trvání, jež je v melodií bytostně kontinuitou.“ K hudbě v *Carnets de captivité* viz též Richter, S., *Langage, son et voix dans les Carnets de captivité d'Emmanuel Levinas. Trajectoires [En ligne]*, 2014, No. 8, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 28 janvier 2020. Dostupné na: <http://journals.openedition.org/trajectoires/1459>; [cit. 4. 6. 2021].

41 Lévinas, E., *Existence a ten, kdo existuje*, c.d., s. 44.

42 Levinas, E., *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Paris, LGF 2004, s. 71.

hudebního vývoje, a snažili se najít nové způsoby vyjádření založené na staré tonální tradici (např. Steve Reich nebo Arvo Pärt).⁴³

Zajímavou paralelu k temnotě lévinasovského *il y a* a jejímu znovudobytí světskostí a integrací estetické události do reálné historie načrtává ve svém textu o Schönbergovi Steve Reich, když jeho atonální a dodekafonické období připodobňuje k „malému temnému koutu“ v dějinách světové hudby.⁴⁴ Schönbergovy skladby z období atonalismu a dodekafonie tvoří z hlediska jejich pozdějšího posluchačského dosahu zajímavý paradox. Zatímco v rámci Blochovy utopické hermeneutiky kultury se jedná o díla nabitá novostí, o „reálnou tendenci směřující kupředu“, pokud jde o „historičnost“ v Kosíkově smyslu, tj. o jejich schopnost přežívání a schopnost být v budoucnu ožívána, jeví se jako slepá ulička hudebního vývoje. V tomto smyslu není náhoda, že Schönbergova nejznámější a nejvíce hraná díla všechna předcházejí jeho obratu k dvanáctitónové metodě.⁴⁵

Blochův pojem fragmentarity zůstává až příliš zakotvený v romantismu, a v porovnání s Lévinasovým pojmem estetické události je tudíž možnost jeho užití pro popis moderního umění a nové hudby značně limitovaná. I vzhledem k tomu, že pod Blochův extenzivní pojem fragmentárnosti se vejde veškeré umění – od dob starého Egypta, přes tonální hudbu po Schönberga –, je evidentní, že přestože Bloch dokáže přesně popsat, v čem jsou atonální metoda a dodekafonie nové, nepředstavují pro jeho filosofii hudby i společnosti tak radikální zlom, jaký představují například pro Adorna. Zatímco Bloch vidí destruktivní sílu, s níž dodekafonie působí na díla klasické tonality, v její relativitě vůči do budoucna nasměřované utopické podstatě hudby (kam patří i hudba tonálních sfér v tom ohledu, že i v ní se dá potenciálně nalézt „dodatečná fragmentarita“), Adorno považuje destrukci hudeb-

43 Šterbáková, D., *Ticho. John Cage, filozofia absencí a skúsenosť ticha*. Praha, Karolinum 2019, s. 39.

44 Reich, S., *Writings on Music 1965–2000*. New York, Oxford University Press 2002, s. 187.

45 Steve Reich to vysvětluje těmito slovy: “The postman will never whistle Schönberg. (...) It is thus no accident that his (quite understandably) most popular works all predate his invention of the 12-tone system. The piano pieces Opus 11 and 19, and the Five Pieces for Orchestra Opus 16 (particularly the third movement, *Farben*, or ‘Changing Colors on a Lake’) as well as *Verklärte Nacht*, *Pierrot Lunaire*, and so on, it seems, remain as his most performed and listened to works. This is not due to a limitation in the intelligence of listeners, it is due to a limitation of Schönberg’s later music.” Tamtéž. Na druhou stranu bychom Reichovi mohli adornoovsky namítnout, že fakt, že můžeme kdykoli na ulici slyšet, jak si někdo píská téma z Mozarta nebo Beethovena, a nikoli ze Schönberga, nemusí nutně svědčit o limitech Schönbergovy hudby, každopádně to však nasvědčuje tomu, že hudbu prvních dvou jmenovaných si přivlastnil kulturní průmysl a zredukoval ji na komoditu. Srov. Lilienfeld, R., *Music and Society in the 20th Century: Georg Lukacs, Ernst Bloch, and Theodor Adorno*. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 1, 1987, No. 2: The Sociology of Culture, s. 327.

ního jazyka význačných děl minulosti za jedinou možnost, jak zvrátit jejich jinak nevratnou komodifikaci kulturním průmyslem.⁴⁶

To, co nás však při četbě Blocha nepřestává fascinovat ani dnes, není jeho urputná před-kritická spekulativní a teleologická orientace k budoucí totalitě, nýbrž jeho krásné myšlenkové obrazy, které jeho myšlení situují na samotnou hranici filosofie a literatury. Ne nadarmo Jürgen Habermas Blocha označuje za před-kritického marxistického romantika.⁴⁷ Bloch na německý idealismus a romantismus navazuje zejména v tom, že filosofické myšlení nechápe jako pouhou teoretickou disciplínu analytického rozumu, ale pojmá ho v širším smyslu, totiž v jeho těsném sepětí s kulturou, krásnou literaturou, náboženstvím a společností. Fascinace krásou Blochových myšlenkových obrazů⁴⁸ (která se dá do jisté míry chápat – i bez ohledu na to, jestli pozdější sociální dějiny daly tomu či onomu konkrétnímu obrazu za pravdu⁴⁹) by nicméně neměla úplně překrýt jejich kritický a emancipační potenciál. Jednou z hlavních funkcí utopie je její negativní význam: dává nám možnost kriticky se vztahovat ke statu quo.⁵⁰

Blochovy myšlenkové obrazy mají v tomto smyslu kritický a emancipační náboj, působí jako již skutečně nánčrty ještě plně nerealizovaných jiných

46 K tomu srov. např. Lilienfeld, R., *Music and Society in the 20th Century: Georg Lukacs, Ernst Bloch, and Theodor Adorno*, c.d., s. 327: “To counter the culture industry, Adorno demanded that modern music forcibly reject the masterworks of the past by destroying their musical language. The weapon for this destruction was to be Schoenberg’s twelve-tone system, which would obliterate harmonies, scales, keys, cadences, as well as the intelligible presentation of musical themes. Especially to be done away with was the old distinction between consonance and dissonance.” Obliterace (znehodnocení přepsáním či přeškrtnutím) je dalším z řady lévinasovských pojmů, které jsou vhodné pro popis Schönbergovy hudby. David Gritz například ukázal, v jakém smyslu se dá hovořit o umění obliterace v případě Schönbergovy dvanáctitónové opery *Áron a Mojžíš*: « l’oblitération, pour Levinas, ne se réduit pas aux œuvres de Sosno, où les belles formes sont donc trouées, ouvertes au vide, à la façon dont le chant d’Aaron, chez Schoenberg, est d’une certaine manière oblitéré par le chanter-parler de Moïse. » Gritz, D., *Levinas face au beau*. Dostupné na: <http://www.lyber-eclat.net/lyber/gritz/gritz3.html>; [cit. 4. 6. 2021].

47 Habermas, J., *Ernst Bloch – A Marxist Romantic*, c.d.

48 “His essays on music are not systematic or logical, but poetic and profound, a kind of mood music that cannot be reduced to any logical system of propositions.” Lilienfeld, R., *Music and Society in the 20th Century: Georg Lukacs, Ernst Bloch, and Theodor Adorno*, c.d., s. 321.

49 Z hlediska sociologie hudby Blochovo přesvědčení o tom, že hudba je na jednu stranu podmíněna společenskými určeními, zatímco na druhou stranu v sobě nese fragmenty budoucího překonání této podmíněnosti, spíše odpovídá jeho politické ideologii a jeho nadějším, než že by reflektovalo nějaký konkrétní poznatek z dějin hudby: “...views put forward by Bloch and Lukacs, that music is both determined by social conditions and at the same time outstrips and transcends ‘a given age and ideology’, that it is both captive of the ruling class and yet expressive of the forces that will overthrow the social system, seem based more on their political ideologies and hopes than on any observations of music history.” Tamtéž.

50 Viz Bloch, E. – Adorno, T. W., *Something’s Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing*. In: Bloch, E., *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Cambridge, Mass., MIT Press 1988, s. 1–17.

možných světů. Vrátime-li se k příkladu užití rytmického unisona ve skladbě *Workers Union* Louise Andriessena, interpreti i posluchači této skladby právě takovou *estetiku ambiguity* zakoušejí: na jednu stranu participují na okouzlující podmanivosti rytmu⁵¹ – jakožto na estetické *události*, která uchvacuje a unáší jak lidi jakožto svobodné subjekty, tak i nástroje jakožto věci ve světě, přičemž se dospívá až k jejich dezintegraci, která z nich tvoří neosobní valící se masu –, na druhou stranu v časoprostoru živého provedení skladby hráči prefigurativně jednají jako živý *fragment* budoucího domova [*Heimat*], tj. lidské společnosti bez odcizení.

SUMMARY

Atonal Music and Infinite Fragmentarity

The concept of fragmentarity not only constitutes the central idea of Ernst Bloch's philosophy of music, but also the whole of his aesthetics, even of his entire ontology – which can already be characterized as a Marxist ontology of creative, utopian imagination. In spite of the fact that the focus of his musical interest was chiefly classical, tonal music and that, unlike Adorno, he gave relatively little attention to atonal and dodecaphonic music, we would like to show that Schönberg's atonal music occupied, by way of the problem of fragmentarity, a specific place in Bloch's socio-utopian ontology. At the same time, we want to highlight problematic aspects of Bloch's concept of fragmentarity. This concept is perhaps overly connected with the aesthetics of romanticism, and its use to describe new music is in this way limited. The last part of the text is then a corrective of this position using the thinking of Emmanuel Levinas, especially his aesthetics and some of his notes on the event nature of music. In fact, from the point of view of Levinas' critique of ontology, Bloch's fragmentarity too is overly connected with the idea of totality, albeit only utopianly sketched. In the conclusion itself, we will then attempt to point out the possible combination of Bloch's conception of new music as a fragment and Levinas' event approach to music in the broader framework of the aesthetics of ambiguity.

Keywords: atonal music, fragmentarity, event, aesthetics of ambiguity, historicity, historicalness

51 „Rytmus představuje jedinečnou situaci, ve které už nelze mluvit o souhlasu, převzetí, iniciativě či svobodě – protože subjekt je rytmem uchvácen a unášen. Tvoří součást své vlastní reprezentace, a to ani ne tak *navzdory sobě*, neboť v rytmu už není žádné *já*, ale jako přechod od *já* k anonymitě. To je okouzlení a zařikávání poezie nebo hudby.“ Levinas, E., *Realita a její stín*. Přel. M. Ševčík a kol. *Filosofický časopis*, 57, 2009, č. 6, s. 876.

RÉSUMÉ

La musique atonale et le Fragmentaire-Infini

Le concept de fragmentaire ne constitue pas simplement le concept clé de la philosophie de la musique d'Ernst Bloch, mais également celui de son esthétique, de celui de son ontologie – que l'on peut caractériser comme une ontologie marxiste de l'imaginaire utopique. Malgré sa préférence pour la musique classique, tonale et malgré le fait, qu'à la différence d'Adorno, il n'a consacré que relativement peu d'intérêt à la musique atonale et dodécaphonique, nous voudrions montrer que la musique atonale de Schönberg occupe, à travers le concept de fragmentaire, une place privilégiée dans l'ontologie sociale-utopique de Bloch. Toutefois, il faut souligner les aspects problématiques du concept blochien de fragmentaire. Ce concept est trop étroitement lié à l'esthétique du romantisme et son utilisation pour décrire la musique nouvelle se trouve ainsi limitée. Dans la dernière partie de notre texte, nous proposons une rectification de cette position à l'aide de la pensée d'Emmanuel Levinas, de son esthétique et sa conception événementielle de la musique. Du point de vue de la critique levinassienne de l'ontologie, le fragmentaire blochien est trop étroitement lié à la totalité, fut-elle qu'utopiquement esquissée. En conclusion nous proposons une articulation possible de la conception blochienne de la musique nouvelle comme fragment et de l'approche événementielle de la musique chez Levinas dans le cadre général d'une esthétique de l'ambiguïté.

Mots clés : musique atonale, fragmentaire, événement, esthétique de l'ambiguïté, historicité, caractère historique